



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

3 | 2007

Movimiento y nominación poéticos

---

# Ida y vuelta a Zelarayán

Mariana Di Cío

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/784>

DOI: 10.4000/lirico.784

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Edición impresa

Fecha de publicación: 15 diciembre 2007

Paginación: 165-174

ISBN: 2-9525448-2-4

ISSN: 2263-2158

### Referencia electrónica

Mariana Di Cío, « Ida y vuelta a Zelarayán », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3 | 2007, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 03 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/784> ; DOI : 10.4000/lirico.784

---



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

# Ida y vuelta a Zelarayán

MARIANA DI CIÒ

Université Paris 8, LL.RI.CO.

## Arranque

El primer libro de Washington Cucurto (Quilmes, 1973) se abre con un desalojo —el de Ricardo Zelarayán. «A las diez / de la mañana recitando sus mejores / poemas / asustando a cajas y viejas / con su aullido / Ricardo Zelarayán / era arrastrado de los pelos / por los guardias de seguridad / por tirar las espinacas / al piso, / la bandeja de los kiwis / al piso, / por destapar los yogures / de litro. / Ricardo Zelarayán / era arrastrado de los pelos / por andar como un demonio / entre las góndolas / imprimiendo temor / en niños y niñas [...] / El monstruo / fue desalojado / del supermercado / por tener malos hábitos / y ser improductivo / para la Sociedad / para la Gran Empresa Nacional / de los Mendes<sup>21</sup>».

Fue expulsado por indeseable. Porque mejor no hablar de ciertas cosas. Porque no hay lugar en el mercado para quien perturba los estantes de la tranquilizadora homogeneidad, para quien rompe la monotonía de discursos ordenados como si fueran verduras —por tamaños, colores y sabores— o agita palabras enlatadas cual sopas Campbell; porque no hay lugar en el sistema para quien destapa tabúes y echa prejuicios al piso y deja todo dando vueltas. ¿Pero quién es Zelarayán? ¿Ricardo Zelarayán, «el Zela», autor de *La piel del caballo* y *La obsesión del espacio*? ¿«Papá», que «pierde el conocimiento, y cree que es / Ricardo Zelarayán<sup>22</sup>»? ¿Ricky? ¿«Ricky volador<sup>23</sup>»? ¿Ricky maravilla? ¿Acaso un delirio, una proyección de Washington Cucurto, obsesionado, él

---

<sup>21</sup> W. Cucurto, *Zelarayán* [1997], 2ª edición, Santiago de Chile, El Matadero [suplemento], 2002, p. 1.

<sup>22</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 3.

<sup>23</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 5.

también, por el espacio y por los movimientos de caderas? ¿O todo a la vez, como Zelarayán y Cucurto mismos, que trashuman nacionalidades e incomodan con su estética de «*Todaycontuti*<sup>24</sup>», difícil de catalogar, de clasificar, de etiquetar?

Mediante el uso de la onomástica ajena en un texto tan particular, Cucurto no sólo socava al nombre propio en tanto designador rígido, anulando así su capacidad de certificar, visiblemente y a través de los tiempos y de los espacios sociales, la identidad del portador, sino que también subvierte las funciones esenciales de todo título —identificar la obra, designar y poner en valor su contenido<sup>25</sup>—. Todas las posibilidades quedan abiertas en *Zelarayán* puesto que, más allá de la posible identificación referencial entre la creación de Cucurto y el Zelarayán de carne y hueso (que de todas maneras es, también construcción o «función autor»), detrás del nombre propio se abre toda una gama de descripciones, que variará según los individuos y los lectores, de acuerdo con el grado de conocimiento que tengan del nombre en cuestión<sup>26</sup>. Con el correr de los versos, la confusión se acentúa aún más al agregarse Enzo Francescoli a este «cocktail de personalidades<sup>27</sup>»: «Papá pierde el conocimiento, y cree que es / Ricardo Zelarayán. / Si no estoy mintiendo un poco, ya no odia / a Enzo Francescoli. / Es más, cree que es Enzo Francescoli / y anda haciendo chilenas por el aire<sup>28</sup>». *Zelarayán* es, entonces, un engendro postulado como tal, que esconde en un solo nombre propio un haz de identidades y de significados y de discursos asociados, difícil de catalogar, de clasificar, de etiquetar.

## Marcha atrás

Desde los textos fundacionales de la generación del 37 o los aportes críticos de Ricardo Rojas<sup>29</sup>, la pregunta por la relación entre literatura-

<sup>24</sup> W. Cucurto, «30 millones de negros sobre un palmar colorado», en *Veinte pungas contra un pasajero*, Bahía Blanca, Vox, 2003.

<sup>25</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil («Points», n° 474), 1987, p.80.

<sup>26</sup> S. Kripke, *La logique des noms propres* [1972], Paris, Minuit, 1982, p.13-14.

<sup>27</sup> «Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades» (O. Gironde, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, n° 8, en *Obra*, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 171).

<sup>28</sup> W. Cucurto, *Zelarayán*, *op. cit.* p. 3.

<sup>29</sup> Ricardo Rojas, por ejemplo, hablará de la *argentinidad* como «aquella síntesis formada

idioma-nación ha venido acompañando, desde siempre, a la literatura argentina. Tampoco es nueva la idea de que la literatura deba dialogar con la calle, o la incorporación —especialmente a partir de las vanguardias— de los medios de transporte colectivo (trenes, tranvías, ómnibus, *bondis*...), no sólo en tanto reflejo del progreso mecánico sino también como espacios públicos que favorecen la circulación, tanto en sentido físico como metafórico<sup>30</sup>. Así, en la célebre «Carta abierta a *La Púa*» con que Oliverio Girondo lanza sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, se habla de

declararle [...] la guerra a la levita, que en nuestro país lleva a todas partes; a la levita con que se escribe en España, cuando no se escribe de golilla, de sotana o en mangas de camisa. Porque es imprescindible tener fe [...] en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de «americana», con la «americana» nuestra de todos los días...<sup>31</sup>

Ochenta años más tarde, los *Veinte poemas*... se transforman en *Veinte pungas contra un pasajero*<sup>32</sup>: el idioma cotidiano toma por asalto al poema y, desde el título mismo, pone en jaque al lector-pasajero, desplazándolo del cómodo lugar y de los vaivenes con los que se había acostumbrado a leer. Leer —como viajar en colectivo— se convierte en un acto cada vez menos pasivo: hay que aprender a seguir el movimiento bamboleante del *bondi* «castañeando / con la tierra», a interpretar el

---

en la conciencia colectiva del país, por la cenestesia de su territorio y de su estado (cuerpo de la nación) y por la memoria de su pueblo y de su idioma (alma de la nación): todo ello concretado en un ideal que sea a la vez filosofía histórica de nuestros orígenes y filosofía pragmática de nuestro porvenir » (*Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, 4ª edición, vol. 1, Buenos Aires, G. Kraft, 1957, p. 34).

<sup>30</sup> Entre los textos donde el colectivo funciona como componente esencial figuran, por ejemplo, «Línea 9» de Carlos de la Púa; «El placer de vagabundear» o «¡Atenti, nena, que el tiempo pasa!» de Roberto Arlt; «Omnibus» de Julio Cortázar y, más recientemente, *Omnibus* de Elvio Gandolfo.

<sup>31</sup> O. Girondo, *Obra*, op. cit., p. 50.

<sup>32</sup> También la brusca intromisión de Berazatégui dentro de la serie de ciudades europeas que menciona Cucurto —«¡Verona, Venecia, Berazatégui y Génova!» (*Veinte pungas contra un pasajero*, op. cit., p. 9)— parece repetir, sutilmente, el gesto de Girondo que, a modo de mojones en el camino, recuerda caóticamente las ciudades donde fueron compuestos sus *Veinte poemas*...: Douarnenez, Brest, Mar del Plata, Buenos Aires, Río de Janeiro, Buenos Aires, Venecia, Buenos Aires, Sevilla, Mar del Plata, Biarritz, París, Buenos Aires, Pallanza, Verona.

«ritmo abrumador», a descubrir los residuos de alusiones y lecturas que quedan en los asientos de atrás de «esa caja de lata rabiosa<sup>33</sup>».

## Vaivenes

En esa alternancia de ritmos y espacios, la literatura también se esconde detrás de «un tallercito / de cortar tela, en la calle Paso», se mezcla con los ritmos infernales de la ciudad. Se entra y se sale de la literatura por la tangente, se la «gambetea igual que una curda<sup>34</sup>». Los homenajes y las alusiones literarias ya no se limitan al espacio del epígrafe o de la dedicatoria, sino que ocupan también el espacio del título e invaden el centro mismo del texto, construyendo allí filiaciones, parodias y otros entretreídos culturales: «Padre, Susy, Gambarotta ¡cuánto me provocan!<sup>35</sup>»; «Con el charrúa goleador nos metimos / en Gandhi, / había una mesa llena con los libros / de Juanele./ ¡Quién le puso Juanele! / ¡Esos rosarinos que no conocen el río! / El Enzo se llevó los tomos de *En el aura / del Sauce!* ¡Y ahura era corrido por un sauce!<sup>36</sup>»

Más o menos perceptibles, las huellas literarias y populares pautan, a lo largo y a lo ancho, todo el poemario. Así, «las niñas de Salguero» cucurtianas son eco de «las chicas de Flores» girondinas<sup>37</sup>; de la misma manera que la canción tradicional infantil «Que llueva, que llueva» se transforma en «[...] los pajaritos / cantan los ponjas se levantan<sup>38</sup>»; de la misma manera que subyace la estética de tomates podridos de «Mañana en el Abasto» de Sumo, o que muchos pasajes de *Zelarayán* recrean y

<sup>33</sup> W. Cucurto, *Zelarayán*, op. cit., p. 2.

<sup>34</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 10.

<sup>35</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 9.

<sup>36</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 6.

<sup>37</sup> O. Girondo, op. cit., p. 69.

<sup>38</sup> Aunque algo deformada, esta canción popular está también presente en *La obsesión del espacio*, donde se la incluye en forma negativa y sin marcas gráficas que señalen la cita: «¡Que llueva, que llueva.../ la vieja no está en la cueva! / Y la pajarita Rosa voló / y ahora canta...» (*La obsesión del espacio* [1972], Buenos Aires, Atuel, 1997, p. 24). Por otro lado, hay más de una alusión a las canciones infantiles de María Elena Walsh: si el estribillo del «Twist del Mono Liso» —« No me tires con cuchillo tírame con tenedor» (*Ibid.*, p. 13)— aparece de manera explícita, la alusión a «La Reina Batata» con que se abre «La piedad por esas imbéciles moscas» y que da inicio, justamente, a una escena de cocina, es algo más velada pero igualmente reconocible: «No es por decir, / pero el Papa / sí, el Papa, / es una Batata » (*Ibid.*, p. 21).

dan «un giro estrambótico» a ciertos episodios de *La piel del caballo*. Además de los numerosos elementos comunes a uno y otro (la ambulancia, las alusiones al fútbol y al box, ese omnipresente «torbellino de argentinidad»<sup>39</sup>...), el homenaje se encauza de manera más explícita en la reescritura revoltosa de uno de los hilos conductores de la novela, en el guiño trastocado con que Cucurto busca sacudir a sus lectores.

Así, por ejemplo, el final del primer capítulo o fragmento de *La piel del caballo*:

¡Y pensar que hace unos años yo era un esbelto tubito de neón en un letrero luminoso de una tiendita roñosa de Liniers! —¡Mozo! ¡Un especial de jamón y queso! ¡Eso! ¡Eso-queso, jamón-neón! Y despabilado además por un pelotazo que recibí en plena jeta, salí del cafetín con las venas llenas del neón de antaño... ¡Mis ojos se encendían y se apagaban, anunciando, deslumbrando!<sup>40</sup>

Este fragmento reaparecerá bastante metamorfoseado, pero todavía reconocible, en la segunda sección de *Zelarayán*: «Formidable rechazo en la jeta del / trompa/ que lo hizo dar vueltas como un salchichón / sobre la máquina de fiambre<sup>41</sup>»; «El mercurio incandescente se ponía / anaranjado, verde, amarillo, anaranjado...<sup>42</sup>», de la misma manera que el famoso «¡¡¡Agárrenme que lo mato!!!...<sup>43</sup>» con que se abre *La piel del caballo* hace eco en «¡Traigan al desgraciado que le puso Juanele!<sup>44</sup>»; así, también, subsistirá la persecución —policial y ancestral<sup>45</sup>—, el encierro y la liberación, la ambulancia, la calle Corrientes; así también, «la tiendita roñosa de Liniers<sup>46</sup>» será «el techo de una fabriquita

<sup>39</sup> El sintagma es de Raúl Scalabrini Ortiz, que así definía, en *El hombre que está solo y espera*, al «Hombre de Corrientes y Esmeralda», arquetipo de Buenos Aires.

<sup>40</sup> R. Zelarayán, *La piel del caballo* [1986], Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 19-20.

<sup>41</sup> W. Cucurto, *Zelarayán*, op. cit., p. 2.

<sup>42</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>43</sup> R. Zelarayán, *La piel del caballo*, op. cit., p. 13.

<sup>44</sup> W. Cucurto, *Zelarayán*, op. cit., p. 9.

<sup>45</sup> R. Zelarayán, *La piel del caballo*, op. cit., p. 22-28 y W. Cucurto, *Zelarayán*, op. cit., p. 3-7, respectivamente.

<sup>46</sup> R. Zelarayán, *La piel del caballo*, op. cit., p. 20.

/ de una bailanta mugrosa<sup>47</sup>», «el pollo parrillero<sup>48</sup>» será «¡mi pollo de Orán!<sup>49</sup>»; el 64 será el 46, los «canas» serán «ratis» y los «gaitas», «tanos» y «pampeanos de mierda» serán reemplazados por «bolitas», «paraguas», «ponjas», «payos de mierda».

## Parada

Es frecuente asociar la voluntad de representar la oralidad con los momentos en que se intenta constituir los rasgos de la identidad nacional. Martín Kohan sostiene que, en tanto el decir no se concretiza sino a través de los actos de habla, sólo se plasmaría una manifestación de lo argentino en las formas del habla oral, en las formas del decir, en la pronunciación, en el acento<sup>50</sup>. Cucurto reproduce en la grafía esa preocupación por reflejar el *decir* argentino (¿porteño?): «amariyo», «caye», «Aniyaco» y «River Pley» se escribirán con y griega; se perderán, crearán o transformarán las consonantes según sea necesario («aujero»; «Carlitos Juniors»; «ahura»), se omitirán los plurales o finales de palabras molestos («¡el de lo cebollita!»; «una latita yena de lombrice»; «nos comemos la lombrice»; «mirando pa el este»), se escribirán los vocablos extranjeros «en castellano» («Yan-Yoré»; «guolki-toki»).

Las palabras en idioma extranjero son reemplazadas por productos, por bienes de consumo importados que detentan el valor máximo a causa de su doble origen, literario y europeo: «Mi padre pasa elogiando la remera / que Durand trajo de Inglaterra<sup>51</sup>». Por otro lado, esta normalización gráfica, que intenta, mediante la suspensión de los rasgos foráneos,

<sup>47</sup> W. Cucurto, *Zelarayán*, op. cit., p. 2.

<sup>48</sup> R. Zelarayán, *La piel del caballo*, op. cit., p. 21.

<sup>49</sup> W. Cucurto, *Zelarayán*, op. cit., p. 4.

<sup>50</sup> «[...] En este sentido, si la identidad nacional se define, en buena medida, a través de la lengua, no acaba de concretarse sino en los actos de habla; y los actos de habla no acaban de plasmar una manifestación de lo argentino sino en las formas del habla oral, en las formas del decir, en la pronunciación, en el acento. Existe en la literatura, como es bien sabido, una sostenida voluntad de representación de la oralidad, siempre ligada con los momentos en que se subraya el afán de constituir los rasgos de la identidad nacional (así, por ejemplo, el trabajo con “la voz” de los textos de la gauchesca, o la supresión de las “d” finales por parte de Borges en los años en que procuraba fundar un criollismo urbano)». Martín Kohan, «Una manera de decir», en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (comp.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo. X Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 478.

<sup>51</sup> W. Cucurto, *Zelarayán*, op. cit., p. 3.

«castellanizar», o mejor dicho «argentinar» las palabras extranjeras, deja vacío el espacio simbólico antes reservado a la alteridad, una alteridad ciertamente irreductible al ámbito lingüístico, que obliga a reelaborar los modos de nombrar lo otro, lo distinto. Cucurto encuentra y marca esa alteridad, no sólo en la mirada despectiva del porteño hacia los inmigrantes de los países limítrofes, especialmente de Bolivia y Paraguay, o hacia los orientales, sino incluso en el seno mismo de la supuesta argentinidad, que acepta de mala gana y con reticencia a los habitantes del interior que se desplazaron a la Capital: «Jamás habías estado, Ricky, tan alejado de Salta. / Pero de esta manera te botaron, / en pleno recital de cumbia<sup>52</sup>».

Queda así configurado un inventario actualizado del hablar y del sentir de la calle, donde las tensiones lingüísticas se entremezclan con las tensiones raciales o nacionales, con tensiones y violencias físicas y sexuales, con tensiones laborales donde la explotación está marcadamente presente, con tensiones políticas, con tensiones rítmicas entre la bailanta y la cumbia, con tensiones futboleras entre *bosteros* y *gallinas*, etcétera: «un coreanito cara de River Pley / se acercó y lo mandó al salteño / a planchar tela. / [...] / Ya de noche el coreanito viene/ y dice que ya nos podemos ir (¡¿ya?! ) / —¡eh, River Pley, vení garpá, / que esta noche hay joda! / —Lin no pagar hasta fin de mes. / Fue lo último que dijo: /el salteño lo cazó / de las mechas y le enseñó toda / la furia salteño-boliviana, / le puso la cabeza bajo la plancha / de tintorería, la cabeza del amariyo / humeaba, humeaba...<sup>53</sup>».

## Acelere

A medida que va transcurriendo el día, la ciudad va despertando y se va haciendo cada vez más atolondrada, cada vez más violenta. Las tensiones, las escenas de creciente violencia, las onomatopeyas, los gritos y modismos, los signos de exclamación se suceden; desaparece el estilo seco, casi informativo del inicio, y el ritmo se acelera para acompañar las peripecias de los personajes, que saltan de un medio de transporte a otro, que saltan de un registro a otro, que saltan de una idea a la otra, que encadenan juegos fónicos y semánticos mientras hilvanan el poemario. Los discursos y los personajes circulan obsesivamente, escandiendo calles y monumentos al ritmo de la cumbia; lo periférico

<sup>52</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 5.

<sup>53</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 2.



irrumpe con violencia y se abre paso entre el gentío, entre las referencias a hitos nacionales tan disímiles como «El Diego», «Hola Susana», el supermercado «Coto» y la Plaza de Mayo.

Es un texto, entonces, que pretende ser de tono compartido, tanto con los lectores como con el particular credo poético que profesa Zelarayán, ese eslabón tanto tiempo perdido en espacios obsesivos, ahora recuperado por idéntico motivo:

Insisto en que no hay poetas, hay simples vectores de poesía [...]. En suma, las fuentes de la poesía están en la infracción constante de la convención que nos vendieron como realidad. En todo lo gratuito, en el amor, en el lenguaje de los chicos, en las conversaciones sin límite de tiempo (...¡tómese otro mate!), en las situaciones límite en que los discursos de los otros movilizan enérgicamente el discurso de uno y viceversa<sup>54</sup>.

Pensar la poesía a partir de vectores en movimiento remite, por supuesto, al futurismo, pero también a la aceleración y a las fragmentaciones posmodernas. El espacio claustrofóbico y monótono del supermercado con que se abre el poemario reproduce en góndolas, cajas, y changuitos la configuración geográfica de la ciudad, reproduce la segmentación y excesiva especialización de los discursos del mundo exterior, pero también la posibilidad de desordenar y confundir el afuera con el adentro.

### **Frenada algo brusca**

En octubre de 1973, el mismo año en que nace Santiago Vega, un afiche *Literal* invadía las calles de Buenos Aires y postulaba ocho mandamientos poéticos<sup>55</sup>. Cucurto lo lee y sigue, pero desde su propio asiento, «trabajando con códigos y contextos, evocando y ocultando sus referencias», negando el trabajo ya hecho para conservarlo y superarlo (nº 1). Y si la ciudad y los personajes de Cucurto gozan y transpiran como monstruos<sup>56</sup>, y «sus dedos no pueden / tocar nada más que el volante / y sus ojos no pueden ver otra cosa / que no sea el vidrio sucio

<sup>54</sup> R. Zelarayán, *La obsesión del espacio*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>55</sup> Reproducido en H. Libertella (comp.), *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2002.

<sup>56</sup> W. Cucurto, *Zelarayán*, op. cit., p. 1.

y empañado<sup>57</sup>», es también porque Cucurto leyó en ese afiche y en los textos que se pegan bajo y sobre ese afiche, que «la literatura borra a su autor y se abre a una pluralidad indefinida» (n° 3), que «el texto se define en una ambigüedad que es condición de su legibilidad, [que] si todo estuviese dicho en la superficie de cada palabra, no habría que leer en la relación que hay entre ellas» (n° 2).

Como sus personajes, Cucurto se mueve en todas las direcciones: baja a la calle en busca de sus poemas y, como diría Gironde, encuentra «ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda<sup>58</sup>». Se convierte en el «chapulín norteño y volador!» para caer luego «de refilón [...], sobre la cabeza del peruanito /que estaba cantando en el escenario<sup>59</sup>», «se cuelga del cartel de Coto, le agarra la electricidad y cae sobre el asfalto mugroso<sup>60</sup>», y sale despegado para caer de cabeza y hacer un clavado en la fuente de la Plaza de Mayo. Y entre ambos movimientos, siempre el desplazamiento lateral y literal, siempre presente esa gente a la que Ricardo Zelarayán agradecía en el «Postfacio con deudas» con que cierra *La obsesión del espacio*; esa gente que «constantemente me está enviando esos mensajes fuera de contexto, esos mensajes que escapan de la convención de la vida lineal y alienada<sup>61</sup>».

La poesía de Cucurto es eso, una infracción constante (de géneros, de registros, de normas sociales) hilvanada con una serie de mensajes fuera de contexto, que se contonean sobre sí mismos y escapan de lo lineal, que se fragmentan y reciclan como el papel, que se elevan por los aires cual serpentinas de carnaval, subiendo y bajando al ritmo del candombe y de la cumbia, y que a veces ligan «de emboquillada un adoquinazo<sup>62</sup>», pero que quedan dando vueltas y en marcha, aún cuando hayamos llegado, al menos por ahora, a TERMINUS.

---

<sup>57</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 4.

<sup>58</sup> O. Gironde, *op. cit.*, p. 50.

<sup>59</sup> W. Cucurto, *Zelarayán, op. cit.*, p. 5.

<sup>60</sup> W. Cucurto, *Ibid.*, p. 3.

<sup>61</sup> R. Zelarayán, *La obsesión del espacio, op. cit.*, p. 84.

<sup>62</sup> W. Cucurto, *Zelarayán, op. cit.*, p. 8. En «Arrebatos en el conventillo», entrevista de Martín Prieto a Washington Cucurto, el autor se refiere a la polémica desatada en torno a *Zelarayán*.

## BIBLIOGRAFÍA

**CUCURTO, Washington** [Santiago Vega]

—, *Zelarayán* [1997], 2ª edición, Santiago de Chile, El Matadero [suplemento], 2002.

—, *Veinte pungas contra un pasajero*, Buenos Aires-Bahía Blanca, Vox, 2003.

—, *Cosa de negros*, Buenos Aires, Interzona, 2003.

**ZELARAYÁN, Ricardo**

—, *La obsesión del espacio* [1972], Buenos Aires, Atuel, 1997.

—, *La piel del caballo* [1986], Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.

### Textos complementarios

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil («Points»), n° 474], 1987.

GIRONDO, Oliverio, *Obra* [1968], 6ª edición, Buenos Aires, Losada, 1994.

KOHAN, Martín, «Una manera de decir», en María Celia VAZQUEZ y Sergio PASTORMERLO (comp.) *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo. X Congreso Nacional de Literatura Argentina*, 3-5 de noviembre de 1999, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 477-484.

KRIPKE, Saúl, *La logique des noms propres* [1972], Paris, Minuit, 1982.

LIBERTELLA, Héctor (comp.), *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2002.

PRIETO, Martín, «Arrebatos en el conventillo» (entrevista con Washington Cucurto), en *Clarín, Revista Ñ*, Buenos Aires, 30 de marzo de 2002.

ROJAS, Ricardo, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, 4ª edición, vol. 1, Buenos Aires, G. Kraft, 1957.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1964.